

## MEDIR O TEMPO, MEDIR AS ESTAÇÕES A FARSA VICENTINA E O CARNAVAL

---

*Maria José Palla*

«Sabei que as farsas todas chocarreiras  
Não são muito finas sem outros primores»

*Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra, vv. 61-62*

### **Introdução**

No âmbito do colóquio sobre as Ciências Humanas no ano XXI organizado pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, escolhemos analisar as relações entre a farsa vicentina e o Carnaval por a questão nos suscitar novas considerações.

Para iniciar este estudo, teremos de começar pela eterna pergunta: quem é o primeiro dramaturgo português? Como se sabe, não se conhece texto dramático em Portugal datando do século XV. No entanto, resta-nos saber se foi Henrique da Mota ou Gil Vicente o primeiro a escrever texto dramático em Portugal, questão longe de estar resolvida. A evolução de um género literário é um processo lento e a verdade é que vamos assistindo a uma progressão que culmina na perfeição dos autos de Gil Vicente.

Na verdade, a questão do lugar que Henrique da Mota ocupa na história do teatro português é controversa. Luciana Stegagno Picchio colocou-o no capítulo «Contemporâneos e epígonos de Gil Vicente» (1964), enquanto José Oliveira Barata o situa antes de Gil Vicente (1991: 72). De qualquer modo, consideramos Henrique da Mota anterior a Gil Vicente, por dois motivos: pela cronologia da obra de um e de outro e pela estrutura menos elaborada do primeiro. Ambos escreveram farsas, o género dramático europeu mais vivo do fim da Idade Média e início do Renascimento, conhecidas desde a Antiguidade grega (Aristófanes) e latina (Plauto).

## Henrique da Mota

Henrique da Mota é o autor de cinco diálogos publicados no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516). No entanto, desconhecemos a data de cada diálogo enquanto as farsas de Gil Vicente estão mais ou menos datadas. Podemos dizer que a farsa foi o primeiro género dramático português a ser cultivado, é o mais elaborado, e que tanto Henrique da Mota como Gil Vicente conheciam certamente as farsas francesas e inglesas representadas na Europa, pelo tema, pelas personagens e pela intriga. Mas, poderá falar-se de teatro a propósito de todas as obras de Henrique da Mota incluídas no *Cancioneiro Geral*? No que diz respeito à poesia (*Trovas à Morte de Inês de Castro*), pensamos que não como Andrée Crabée Rocha (1979:59), Neil Miller (1982:196) e José Augusto Cardoso Bernardes (1996: 145). No entanto, somos de opinião de que os diálogos de Henrique da Mota têm a natureza de farsa, opinião compartilhada com Andrée Crabée Rocha (1951: 38), Neil Miller ao afirmar:

As obras de Henrique da Mota são de natureza cómica, foram escritas antes de 1516, e aparecem muito antes de muitas das farsas escritas por Gil Vicente (1982: 355).

e Leite de Vasconcelos:

Nenhum, que eu saiba, dos historiadores do teatro português reparou em que a poesia de Anrrique da Mota deve ser tida por peça dramática, isto é, por uma farsa (1924: 17).

O historiador Neil Miller, autor do primeiro trabalho importante sobre Henrique da Mota, considera o carácter farsesco dos seus cinco diálogos:

Opinião compartilhada pelo historiador José Oliveira Barata em *Invenções e Cousas de Folgar*, a propósito da *Farsa do Alfaiate*:

Veremos, mais adiante, como esse embrião farsesco encontrará pleno desenvolvimento e dimensão estético-teatral em Gil Vicente, nomeadamente através do ‘Velho da Horta’ (1993: 54).

Reforçando esta ideia, é ainda de referir Fernando Lázaro Carreter (1986), que, na sua antologia *Teatro Medieval*, inclui várias obras, de entre as quais o *Diálogo entre el Amor y un viejo*, atribuído a Rodrigo Cota, uma égloga de Francisco de Madrid e quatro textos de Gomes Manrique, considerando-as teatro medieval castelhano.



De notar ainda que na evolução do teatro medieval europeu muitos textos dramáticos em língua francesa dos séculos XIV e XV intitulados farsas são apenas constituídos por um curto monólogo ou por um diálogo destinado a ser lido ou representado, o que nos leva a supor que os diálogos de Henrique da Mota, posteriores e mais elaborados do ponto de vista dramático, teriam sido igualmente representações cénicas. Os diálogos de Henrique da Mota publicados no *Cancioneiro Geral* aparecem na seguinte ordem: *Trovas suas a ù creligo* (fólio CCIII); *Outras suas a ù alfayate* (fólio CCIII); *Outras suas a ù ortelam* (fólio CCV); *Outras suas a ùa mula* (fólio CCVI) e *Outras suas a vasco abul* (fólio CCIX). Os críticos intitularam mais tarde estas obras como: *Pranto do Clérigo*, *Farsa do Alfaiate*, *Farsa do Hortelão*, *Lamentação da Mula* e *Processo de Vasco Abul*. Teria sido Leite Vasconcelos o primeiro a dar-lhes um título (MILLER 1982: 252).

Tratando de temas variados, cada diálogo tem como objecto um aspecto da vida quotidiana. São obras cómicas e satíricas que põem em cena facetas de sociedade portuguesa da época, criticando a igreja, a confissão e os defeitos dos homens, e nas quais os protagonistas são descritos e agem de uma forma farsesca. Assim, no *Pranto do Clérigo*, um clérigo acusa injustamente a sua serva e amante de ter derramado vinho, continuação do tema carnavalesco do vinho versado pelo autor em dois poemas. Em 1462 Pio II proíbe o comércio do vinho aos clérigos. Trata-se de um tema carnavalesco. Nesta obra Henrique da Mota evidencia o orgulho, a luxúria e o concubinato do clérigo, elementos de inspiração goliarda, que, mais tarde, reaparecem em Gil Vicente e no seu espírito anticlerical e carnavalesco, tema recorrente na obra vicentina, na qual encontramos clérigos que não desejam exercer o seu ofício (*Clérigo da Beira*), que querem mudar de profissão (*Frágua de Amor*), têm amantes (*Auto da Barca do Inferno*) ou morrem de amor (*Farsa dos Físicos*). Na *Lamentação da Mula*, o protagonista é um animal, símbolo do povo famélico, *topoi* que encontramos noutros textos dramáticos do século XVI (cf. *Quem Tem Farelos*). Pensamos que estas duas «farsas» de Henrique da Mota são peças de Carnaval, a primeira porque se lamenta a falta de vinho (como no *Pranto de Maria Parda*), e a segunda porque a mula a morrer de fome pode representar o tempo da Quaresma. Mas veremos esta questão mais tarde.

De notar ainda que Henrique da Mota insere nas suas peças processos jurídicos dramatizados muito em moda no teatro espanhol, em Gil Vicente (*Romagem de Agravados* e *Juiz da Beira*) e no teatro francês.

Os diálogos de Henrique da Mota aproximam-se ainda das farsas francesas pelo tema da disputa, do tribunal, pela violência do tratamento das personagens e pela presença da vida quotidiana. Luciana Stegagno Picchio reconhece igualmente esta influência francesa, nomeadamente do teatro de La Basoche e das farsas do tipo *Maître Pathelin* (1964: 90):

Devemos reconhecer a Henrique da Mota o mérito de uma relativa «originalidade» e de ter sido o primeiro a contrapor, em diálogos gostosos e naturais, alguns «tipos» que uma posterior tradição teatral havia de levar aos píncaros da estilização (PICCHIO 1964:95).

## Gil Vicente

Passando a Gil Vicente, reconhecemos na sua obra múltiplos géneros dramáticos. A nomeação dos géneros introduzida na *Compilaçam de Todas las Obras de Gil Vicente* (1562), obras de devoção, comédias, tragicomédias, farsas, e obras miúdas, efectuada possivelmente pelos filhos de Gil Vicente, como Menéndez Pelayo (1943: 290, n. 1) e Israel Salvator Révah (1951: 17) demonstraram, está em desacordo com a classificação seguida em certas rubricas pelo próprio Gil Vicente. Como acontece muitas vezes em outras peças do teatro europeu (RYNGAERT 1993: 34), o título não corresponde obrigatoriamente ao género. Em certos casos, existe mesmo uma discordância entre o título da peça e o enunciado na rubrica, entre a *Compilação* e as folhas volantes (editadas no tempo de Gil Vicente). Por exemplo, a *Barca do Inferno*, pertencente à Biblioteca Nacional de Madrid, aponta para «auto de moralidade» na folha volante, e não tem designação de género na *Compilação*. A *Farsa de Inês Pereira* é «farsa de folgar» na *Compilação* e não tem menção na rubrica da folha volante. Na verdade, Não sabemos até que ponto Gil Vicente foi o autor das didascálias. No entanto, ao ler na edição de 1562 o preâmbulo dirigido a D. João III, torna-se legítimo pensar que ele interveio na publicação das suas obras. É aliás o que o próprio Gil Vicente afirma quando diz ter passado grande tempo a organizar a sua obra para publicação.

Na carta-prólogo que acompanha a peça *Dom Duardos*, Gil Vicente refere comédias, farsas e moralidades. É essa também a posição de Paul Teyssier (1982: 43), que afirma que a melhor solução consiste em considerar a existência, em Gil Vicente, destes três géneros dramáticos. No entanto, Teófilo Braga (1898: 275 e segs.) divide-a em teatro hierático, teatro aristocrático e teatro popular e Laurence Keats (1962: 114 e segs.) considera: «the religious plays, the entertainments and the satyrs» e António José Saraiva (1981: 74 e segs.), por sua vez, distingue as seguintes nove categorias: o mistério, a moralidade, a fantasia alegórica, o milagre, o teatro romanesco, a farsa, a égloga, o sermão burlesco e o monólogo. Luciana Stegagno Picchio, cuja posição compartilhamos, tem ainda uma opinião mais universal ao afirmar:

Gil Vicente a cultivé tous les genres que la tradition européenne lui offrait (1982: 47).



A designação «obras de devoção» é abrangente. Nela podemos distinguir o mistério (prólogo de *Mofina Mendes*), a moralidade (carta-prólogo de Dom Duardos) e o milagre (*Auto de São Martinho*).

A dificuldade em definir os géneros dramáticos do teatro medieval e do Renascimento europeu tem sido objecto de polémica. O que importa salientar é que a ideia de género não estava ainda bem definida nos séculos XV e XVI (CHASLES 1969:5). Em França, numerosas «sotties» têm invariavelmente o nome de farsa ou de moralidade (LEWICKA 1974: 9). Geralmente, os historiadores de teatro referem quatro primeiros géneros dramáticos vicentinos, mas esquecem as «obras miúdas», onde está presente o «pranto».

Maria Luisa Tobar salientou a vigência da comédia vicentina, tendo como origem a codificação genológica e modal medieval que Gil Vicente conheceria. A comédia tem sido estudada por René Garay (1988; 1993) e por Manuel Calderón Calderón (1982); a tragicomédia por Israel Savator Révah (1951).

O termo tragicomédia aparece em França na segunda metade do século XVI e termina com Racine (GUICHEMERRE 1981: 17). Na Península Ibérica, o termo aparece pela primeira vez na terceira edição da *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, ou seja, a *Celestina*, de Fernando Rojas. Por tudo isto, é legítimo pensar que certas didascálias teriam sido introduzidas pelos filhos de Gil Vicente, porque têm uma nomenclatura mais moderna.

A farsa, se bem que mais desprezada, foi alvo de estudos de Hamilton-Faria (1976) e, essencialmente, de José Augusto de Oliveira Bernardes (1996) e mais recentemente de José Alberto Ferreira (2003).

As farsas vicentinas estão inseridas no *Quarto Livro da Compilação da obra de Gil Vicente* de 1562, publicada pelos filhos do poeta. Paul Teyssier (1982) considera farsas as seguintes peças: *Auto da Índia* (514 versos), 1509; *Velho da Horta* (781 versos), 1512; *Exortação à guerra*, 1514, *Quem tem farelos?* (538 versos), 1515?, *Farsa de Inês Pereira* (1110 versos), 1523, *Juiz da Beira* (899 versos), 1525-1526, *Farsa dos Almocreves* (717 versos), 1527; *Serra da Estrela* 1527, *Clérigo da Beira* (925 versos), 1529-1530; *Auto dos Físicos* (720 versos), 1524? e *Auto da Festa*, depois de 1526. No entanto, José Augusto Cardoso Bernardes (1996) não segue o critério de Paul Teyssier e considera: *Quem Tem farelos?*, *Auto da Índia*, *Auto da Fama* (514 versos), *Velho da Horta*; *Auto das Fadas*, *Farsa de Inês Pereira*, *Juiz da Beira*, *Farsa das Ciganas* (222 versos), *Farsa dos Almocreves*, *Clérigo da Beira*, *Auto da Lusitânia* e *Auto dos Físicos*.

## A farsa

Parece que a palavra «farsa» surgiu na Península Ibérica depois de 1360. No entanto, a introdução da palavra como designativa de um género

literário provém possivelmente de Lucas Fernández, no título da edição *princeps* de *Farsas y églogas a modo y estilo pastoril castellano fechadas por Lucas Fernández salmantino nuevamente impressas*, Salamanca, 1514, Biblioteca Nacional de Madrid.

A palavra «farsa», é importada como galicismo de «farce», tendo o termo francês a sua etimologia no latim. Na origem está o verbo *farcio*, cujo participo passado *fartus*, *farta*, *fartum* tem, a partir de finais do I século D.C. a forma *farsus*, *-a*, *-um* atestada em Petrónio. O valor semântico original é concreto, engordar ou cevar animais; o segundo valor, posterior, o que nos interessa aqui, é usado também em sentido figurado e significa recheiar, guarnecer ou fartar. Deste verbo derivam depois duas palavras como *farci-men* (recheio) e *fartura*. De notar que a palavra «sátira» tem igualmente uma etimologia culinária.

Bernardette Rey-Flaud (1984: 147 e segs.) analisou como se combinam na palavra «farce» várias etimologias e interessou-se em especial por duas: «fart», no sentido de engano, e «fard», «maquilhagem». Segundo a autora, o denominador comum entre estas duas unidades de sentido é o engano.

«Farsa de folgar», designação que pode ser lida nas didascálias ou nas rubricas de *Inês Pereira* e do *Clérigo da Beira*, parece-nos corresponder à «farce à rire» francesa. O termo «farsa» parece ter sido o termo empregue com mais precisão na *Compilação*. Na verdade, pensamos que Gil Vicente tinha uma ideia mais ou menos precisa deste género dramático porque o refere várias vezes. Por exemplo, no argumento da peça heráldica *Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), pode ler-se, em forma de prefácio:

Já sabeis senhores  
Que toda a comédia começa em dolores;  
E inda que toque cousas lastimeiras  
Sabei que as farsas todas chocarreiras  
Não são muito finas sem outros primores (vv. 58-62).

Note-se que Gil Vicente cita a palavra farsa de forma depreciativa. Curiosamente, as suas farsas não são grosseiras, não têm cenas eróticas e não são obscenas, como as francesas, por exemplo. Não esqueçamos que eram dirigidas a um público cortesão e aristocrático.

A farsa vicentina põe muitas vezes em cena o triângulo amoroso, desenvolve a ideia de um provérbio (cf. *Inês Pereira*) e explora de modo sistemático os automatismos das situações que fazem daquele que engana o enganado (*Clérigo da Beira*). As personagens agem segundo um esquema repetitivo, por vezes próximo da caricatura.

As personagens farsescas estão de acordo com a tradição teatral europeia, são oriundas da vida quotidiana rural e citadina: Jovem, Alcoviteira,



Vilão, Pastor, Clérigo, ou oriundas da vida social portuguesa, Marinheiro, Piloto, Juiz, Ciganas, Mouros, Negros, Judeus. Todas estas personagens constituem tipos. O que nos lembra a opinião de Konrad Schoell, um especialista da farsa francesa:

Les personnages de la farce française se présentent le plus souvent comme des types tirés de la réalité de tous les jours – en rapport direct avec la société, la société de l'époque, même si les thèmes paraissent universels (HÜSKEN SCHOELL 2002: 103).

Mas se os tipos e temas provêm da vida quotidiana, não quer dizer que as farsas sejam realistas. Partilhamos a opinião de Jelle Koopmans ao dizer

La farce mettrait en scène, de façon réaliste, le quotidien vécu, bien qu'on se demande parfois comment les érudits modernes voient la vie moderne au moyen âge si la farce nous en donne une image fidèle (HÜSKEN SCHOELL 2002:125).

A «sottie» tem igualmente um carácter moral, como nos diz Koopmans,

On ne peut pas parler du théâtre médiéval sans parler de la sottie, qui présente bien de connivences avec la littérature morale (HÜSKEN SCHOELL 2002:122).

Importa, no entanto, sublinhar que a farsa vicentina é um divertimento sério, mas um divertimento sério, orientado por uma intenção moral. E preciso fazer rir, mas simultaneamente instruir, respeitar as profissões, a família, o trabalho. Digamos que são obras edificantes, apesar de o engano também constituir um dos motores dramáticos. O Velho da horta é castigado, Constança volta para o marido, Inês Pereira acaba por casar com um homem da sua condição.

Mas é também através da sátira que a farsa vicentina se aproxima da moralidade, com ela partilhando a tónica da repreensão e desconcerto (BERNARDES 2002: 98).

Ou Segundo José Augusto Cardoso Bernardes:

[... ] a farsa e a moralidade destacam-se claramente, desde logo, em termos de importância quantitativa [...] Importa apenas reter, para já, que Gil Vicente, acima de qualquer outro dramaturgo ibérico, conheceu e explorou as potencialidades dos dois grandes géneros do teatro medieval europeu, a ponto de a grande parte do seu teatro se centrar neles, dando

origem a um conjunto variado de esquemas de articulação contrastiva ou complementar (BERNARDES 2002).

Ao contrário da farsa francesa, que

Selon toutes les études le rire du fabliau comme celui de la farce, n'est fondé sur aucune intention didactique (BERNADETTE REY-FLAUD 1984: 37).

Ou

Avec les farces, il ne s'agit pas d'enseigner, comme dans les moralités, mais de donner le plaisir du rire (MAZOUER 1998:12).

Ou

Profondément amoral et opposé au christianisme ambiant, la vision du monde est plutôt pessimiste (MAZOUER: 352)

Hans Sachs, autor de 85 cinco jogos de Carnaval, escreveu no prólogo à edição das suas obras (1558) que os seus jogos de Carnaval não são unicamente destinados a fazer rir e que devem ser lidos igualmente com um fim útil. Têm como missão *delectare e prodesse*.

O traje, na comida e nos costumes, a farsa reproduz muitas vezes a história de uma época. No entanto, «mais do que contar uma história, a farsa visa a ilustrar uma situação» (BERNARDES 1996: 209). Eis por que na farsa francesa não existem heróis, como mostra Alan Knight (1983: 204). Pensamos que assim acontece com Gil Vicente.

Podemos dizer que a farsa vicentina é inegavelmente um divertimento cómico, destinado a fazer rir colectivamente. Gil Vicente faz rir a corte, o seu público. É preciso fazer rir, mas, simultaneamente, respeitar a hierarquia social. Os finais são edificantes, e o engano também constituir um motor dramático. As personagens têm geralmente um nome anunciado na rubrica ou no texto, nome esse muitas vezes simbólico. Constança é a mulher infiel, Brásia é a feiticeira, Juan de Zamora, o sedutor castelhano. Todas as personagens possuem uma língua própria que serve à comicidade da peça: língua de comadre, língua de negro, língua de ciganos ou de eus (TEYSSIER 1959).

As personagens farsescas estão de acordo com a tradição teatral europeia, são oriundas da vida quotidiana rural e citadina: Jovem, Alcoviteira, Vilão, Pastor, Clérigo, ou oriundas da vida social portuguesa, Marinheiro, Piloto, Juiz, Ciganas, Mouros, Negros, Judeus. Todas estas personagens constituem tipos. O que nos lembra a opinião de Konrad Schoell, um especialista da farsa francesa:



Les personnages de la farce française se présentent le plus souvent comme des types tirés de la réalité de tous les jours – en rapport direct avec la société, la société de l'époque, même si les thèmes paraissent universels (HÜSKEN SCHOELL 2002: 103).

## **A farsa francesa**

Vários autores se interessaram pela farsa medieval francesa, a mais bem estudada. Citemos, de entre outros, Barbara Bowen (1964), Omer Jodogne (1972), Halina Lewicka (1974), Alan E. Knigh (1983; 2002), Bernardette Rey-Flaud (1984), já citada, Konrad Schoell (1992; 2002) Jelle Koopmans (1997, 1998, 2002) e Bernard Faivre (1992; 2000). Este último defende a tese de que a farsa pertence a um universo violento onde se trata de roubar e de consumir o que pertence a outro: comida, sexo ou dinheiro (1992: 71).

A farsa francesa trata de temas da vida quotidiana, dá primazia à autoridade, e utiliza o engano como veículo privilegiado do riso. No entanto, este género dramático está longe de estar estudado. Em França, no século XV, o termo farsa estendia-se a todas as peças de teatro cómico de pouca extensão (BORDIER 1999: 7).

O teatro de La Bazoche, activo entre 1450 e 1550, contém peças de grande qualidade. Os bazochiens são dramaturgos juristas, cujo nome nos é desconhecido, que representavam as suas peças no Parlamento, defendendo «causas gordas», no dia da Carnaval, o que nos faz pensar em Henrique da Mota.

As farsas francesas, obras profanas, eram inicialmente intercaladas entre as peças religiosas, isto é, preenchiam um intervalo na totalidade da representação antes de constituírem um género independente. É esta também a opinião de Lambert C. Porter (1959: 104), segundo o qual se deve interpretar a farsa como um intermédio cómico e de Patrice Pavis ao dizer:

À l'origine, en effet, on intercalait dans les mystères médiévaux des moments de détente et de rire: la farce était conçue comme ce qui pimente et complète la nourriture culturelle et sérieuse de la haute littérature [ ... ] exclue du royaume du bon goût, la farce réussit du moins à ne jamais se laisser réduire ni récupérer par l'ordre [ ... ] ce, genre à la fois méprisé et admiré, mais 'populaire' à tous les sens du terme, met en valeur la dimension corporelle du personnage et de l'acteur (PAVIS : 1996).

Pensamos que as farsas vicentinas, ao contrário, não teriam sido intercaladas entre outras peças, porque elas são longas para não necessitarem da representação de outras obras no mesmo dia, ou noite.

Havia relações estreitas entre a França e a Itália. Sabe-se que Pierre Gringoire foi a Itália e que vários actores italianos vieram a França no fim do século XV. A farsa italiana do século XVI (peça curta em verso) é próxima da francesa que por vezes copia. Baseia-se no *contraste* (luta entre apaixonados, entre mulher e marido) e do *maggio*, momento da festa da Primavera. Em Sienna, Niccolo Campani aproxima-se das primeiras farsas francesas. As *Sacre rappresentazioni* são peças com temas da Sagrada Escritura ou parábolas em forma de *exempla*, que, a pouco e pouco, se vão tornando profanas, e as *Rappresentazioni giullaresche* (teatro goliardo), contêm temas anti-humanísticos, são realistas e obscenas e foram condenadas pela igreja.

Em Espanha, este género não é muito preciso, confundindo-se com a égloga e com a comédia; três farsas ou «cuasi comedias» e um *Diálogo para cantar* compõem o teatro profano de Lucas Fernández (RAMÓN 1983: 49). O amor encontra-se no centro da acção e as questões de linhagem aparecem frequentemente. As linhas de força são a oposição entre diferentes tensões: pastor/cavaleiro, cidade/campo, camponês/soldado, homem/mulher, oposições que, invariavelmente, terminam em harmonia, como, aliás, acontece em Gil Vicente. No teatro espanhol do século XVI, encontramos uma série de nomes genéricos que nos situam numa floresta de géneros. José María Díez-Borque (1987: 103) tentou elaborar uma tipologia do género farsa no teatro castelhano e considera-a de extensão média e de denominação pouco precisa. Segundo este autor, encontramos para um mesmo género dramático as designações «auto», «farsa à maneira de tragédia», «cuasi comédia» e «égloga».

## Conclusão

Ao estudar o teatro medieval francês temos verificado que a sua representação obedece a momentos precisos do calendário religioso e folclórico. O teatro de carácter cómico europeu, como vimos, as farsas, as *sotties* e os sermões jocosos, parece ter sido essencialmente representado durante o Carnaval:

L'occasion par excellence pour présenter ces pièces semble avoir été le cycle festif de Carnaval-Carême (KOOPMANS & VERHHUYCK, 1987:12).

O que nos leva a crer que o mesmo podia acontecer com Gil Vicente. Partindo da *Farsa dos Físicos*, peça paradigmática de Carnaval/Quaresma, representada igualmente numa Terça-feira Gorda (do ano bissexto de 1524), podemos classificar as farsas profanas, cómicas e burlescas de Henrique da



Mota e algumas farsas vicentinas, peças carnavalescas. Esta farsa é uma peça de Carnaval assim como muito possivelmente o *Pranto de Maria Parda* Será a *Frágua de Amores* uma peça de Carnaval? Talvez, na medida em que os jogos de Quaresma ilustram o tema do rejuvenescimento como vemos na *Farse des femmes qui font refondre leurs maris*, representada no Carnaval. A *Farsa de Inês Pereira* assemelha-se a uma farsa carnavalesca: encontramos o marido cornudo, a liberdade e a rebeldia.

Por exemplo, *Le Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte* de Pierre Gringoire, contemporâneo de Gil Vicente (1475? – 1536?), foi representado nos Halles de Paris na Terça-feira Gorda do ano de 1511 (este jogo contém uma «sottie», uma «moralité» e uma «farse», representadas no mesmo dia).

No fim da Idade Média as transições temporais eram fortemente marcadas por festas e rituais. Gil Vicente interroga muitas vezes as festas do calendário (por exemplo, *Triunfo de Inverno* traduzindo o fim do Inverno e início da nova estação).

A Fête des fous prefigura o Carnaval. Durante este momento existe grande liberdade, uma ruptura com a ordem e a imposição do mundo às avessas. Os três dias gordos são um momento de representações jocosas. Mickaël Backtine no seu estudo das relações entre o Carnaval e a cultura popular, afirma que neste momento se cria uma linguagem própria, a lógica do mundo às avessas, rebaixando o espiritual e valorizando o material e corporal, com o intuito de provocar o riso. Sabemos que em França existiam *Compagnies Joyeuses* e o teatro de La Basoche (nas cidades com Parlamento) que representavam peças de carácter cómico e licencioso. O que haveria em Portugal? Os Basochiens parodiavam processos judiciais, sobretudo causas gordas, representadas nos dias gordos (farças e *sotties*). Henrique da Mota foi juiz de orfãos e alguns diálogos constituem julgamentos burlescos. Sabe-se hoje que em França o teatro e a justiça estavam estreitamente ligados. Como teria o dramaturgo-juiz conhecido o teatro francês?

A finalidade deste trabalho é sugerir ao leitor que tanto as farsas de Henrique da Mota como as vicentinas, peças profanas e cómicas, estão certamente associadas ao ciclo dos 12 dias, ao Carnaval, às festas de Maio. Estes ciclos, estudados por Arnold van Gennep, são uma época propícia a comemorações rituais, com festas, música e dramatizações.

É costume pensar-se a obra de Gil Vicente unicamente relacionada com acontecimentos relativos à vida da corte portuguesa. Somos de opinião que se deve pensar a sua obra em estreita relação com o calendário folclórico e popular e que os géneros dramáticos estão relacionados com este.

Para apoiar esta tese gostava de lembrar que o compositor italiano Claudio Monteverdi, se bem que posterior, compôs música de encomenda para datas importantes, nomeadamente para o tempo da abundância da festa

carnavalesca. O crítico musical Dietz Moser (1995) mostrou recentemente que o *drama per musica* monteverdiano, associado ao Carnaval e com temas pagãos, se inscrevia na liturgia do ano católico e cito Mário Vieira de Carvalho, «com lado negativo da *Civita Dei* agostiana, isto é, com o lado das paixões terrenas ou o reino do demónio, que era necessário conhecer, para lhe saber resistir O novo estilo recitado da música como linguagem das paixões, baseada na melodia acompanhada e na exploração das tensões harmónicas (e usando, aliás, instrumentos musicais que, por exemplo, Jeronimus Bosch representa sempre como símbolos demoníacos) servia este desígnio, precisamente em contraste com a polifonia vocal religiosa», (VIEIRA DE CARVALHO: 142 e segs).

## Bibliografia

- ARDEN, Heather,  
1980, *A Study of Satire in the Sotie*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ARISTÓTELES,  
1986, *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- AUBAILLY, Jean-Claude,  
1975, *Le Théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse.
- AUBAILLY, Jean-Claude,  
1989, «Théâtre populaire et rhétorique à la fin du moyen âge et au début du XVI siècle», in *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVIème siècle*, Paris, Centre National de Lettres, pp. 17-29.
- BERMEL, Albert,  
1982, *A History from Aristophanes farce to Woody Allen*, New York, Simon and Schuster.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso,  
1998, «A Sátira da Mudança no Teatro de Gil Vicente: o Peso da História e a Leveza da Arte», in *Veredas*, n.º 1, Porto, pp. 17-33.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso,  
2002, *Leituras*, coordenação de, Revista da Biblioteca Nacional, n.º 11, Outono.
- BORDIER, Jean-Pierre,  
1999, *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen (1995), Paris, Champion.
- BOUCQUEY, Thierry,  
1991, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- BOWEN, Barbara Cannings,  
1964, *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press.



- BOWEN, Barbara Cannings,  
1981, «Is French Farce a Medieval Genre?», in *Tréteaux*, vol. III, décembre 1981, n.º 2, pp. 56-67.
- CHASLES, Émile,  
1969, *La Comédie en France au XVIème siècle*, Genève, Slatkine.
- CANELLADA, Maria Josefa,  
1973, *Farsas y Éclogas de Lucas Fernández*, edición de Madrid, Clásicos Castalia, 1973.
- CAÑETE, Manuel,  
1867, *Farsas e Églogas al modo e estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández*, Madrid, Imprenta Nacional.
- COHEN, Gustave,  
1974, *Recueil de farces françaises inédites du XVème siècle*, publiées pour la première fois avec une introduction, des notes, des indices et un glossaire, Genève, Slatkine Reprints.
- DUBOIS, Claude Gilbert,  
1992, *Mots et Règles, Jeux et Délires: étude sur l'imaginaire verbal au XVIe siècle*, Caen, Paradigme.
- DÍEZ-BORQUE, José María,  
1987, *Los Géneros Dramáticos del siglo XVI*, Madrid, Taurus.
- FAIVRE, Bernard,  
1993, *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin*, Paris, Imprimerie Nationale.
- FERREIRA, José Alberto, Ferreira,  
2003, «Das coisas 'todas chocarreiras' (o quarto livro)», in *Adágio*, Revista do Centro Dramático de Évora, 34/35, pp. 15-25.
- GALLEPE,  
1977, *Didascalies. Les Mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan.
- GAROPIN, Robert,  
1957, *La Fantaisie verbale et le Comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin.
- GENETTE, Gérard, Hans Robert, JAUSS, Jean-Marie, SCHAEFER, Robert, SCHOLLES, Wolf Dieter, STEMPEL, Karl, VIETOR,  
1986, *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
- GENNEP, Arnold van,  
1998, *Le Folklore français. Du berceau à la tombe. Cycles de carnaval – Carême et de Pâques*, Paris Robert Laffont.
- GUICHEMERRE, Roger,  
1981, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF.
- HAMILTON-FARIA, Hope,  
1974, *The Farces and Gil Vicente: a Study in the Stylistics of Satire*, Boulder, University of Colorado.

- HAMILTON-FARIA, Hope,  
1976, *The Farces of Gil Vicente*, Madrid, Plaza Mayor Scholar.
- HART, THOMAS, R.,  
1972, *Gil Vicente Farces and Festival Plays*, Oregon, University of Oregon.
- HERMENEGILDO, Alfredo,  
1982, *Teatro español del siglo XVI*, edición del Auto da la Pasión de Lucas Fernández, Madrid, Clásicos Universales.
- HÜSKEN, Wim & SCHOELL, Konrad,  
2002, *Farce and farcical elements*, edited by, in conjunctiun with Leif Sondergaard, Amsterdam-New York, Rodopi.
- JODOGNE, Omer,  
1972, *Études sur l'ancienne farce française*, Paris, Éditions Klincksieck-Éditions Scientifiques de Pologne.
- KEATS, Laurence,  
1988, *O Teatro de Corte de Gil Vicente*, Lisboa, Teorema.
- KLEIMAN, Olinda,  
1997, *La Farce des muletiers*, édition critique, introduction, traduction française & notes, Paris, Éditions Chandeigne.
- KNIGHT, Alan E.,  
1983, *Aspects of Genre in late medieval French Drama*, Manchester, Manchester University Press.
- KOOPMANS, Jelle, VERHUICK, Paul,  
1987, *Sermons Joyeux et truanderie (Villon, Nemo, Ulespiègle)*, Amsterdam, Rodopi.
- KOOPMANS, Jelle,  
1988, «Folklore, tradition et révolte: le fonctionnement social des sermons joyeux français de la fin du Moyen Âge», in *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale, Fifteenth-Century Studies*, vol. 13, pp. 457-470.
- KOOPMANS, Jelle,  
1989, «Les sots du théâtre et les sots de la Morisque à la fin du Moyen Âge», *Les Lettres Romanes*, n° 1-2, pp. 43-59.
- KOOPMANS, Jelle,  
1990, «Genres théâtraux et choses vues»: le cas du théâtre profane de la fin du Moyen Âge», in *Fifteenth-Century Studies*, vol. 16, pp. 131-142.
- KOOPMANS, Jelle,  
1991, «Une pièce parodique à trois codes implicites: la moralité de la Condamnation de Banquet de Nicolas de La Chesnaye» *Fifteenth-Century Studies*, vol. 18, pp. 159-175.
- KOOPMANS, Jelle,  
1997, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge. Hérétiques, sorcières et marginaux*. Paris, Imago.
- KOOPMANS, Jelle,  
1998, «Les modernités de la farce: modernité historique, modernité actuelle», in



*Études Théâtrales*, Centre d'études théâtrales – Université catholique de Louvain, n° 14, pp. 21-29.

LAZARD, MADELEINE,

1980, *Le Théâtre en France au XVI Siècle*, Paris, Presses Universitaires de France.

LEBÈQUE, Raymond,

1969, «La Farce et les plus anciennes farces françaises», in *Mélanges*, Paris.

LEROUX, N.,

1959, *Structure de la farce française médiévale*, Caen (tese dactilografada).

LEVICKA, Halina,

1974, *Études sur l'ancienne farce française*, Paris-Varsovie, Klincksiek-PWN. Éditions Scientifiques de Pologne (Bibliothèque française et romane. Série A: Manuels et études linguistiques, 27).

MENDES, Margarida Vieira,

1990, «Gil Vicente: o génio e os géneros» in *Estudos Portugueses*, homenagem a António José Saraiva, Instituto de Cultura Portuguesa, pp. 327-334.

MÉNARD, Philippe,

1983, *Les Fabliaux: contes à rire du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France.

MENÉNDEZ PELAYO,

1943, *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, origines de la novela*, Madrid.

MOSER, Dietz,

1995, «Oper und Karneval. Anmerkungen zur Frühgeschichte der Oper», in *Uon Neuwerden des Alten – Über den Botschaftscharakter des musikalischen theatres* (ed. Otto Kolleritsch), Studien zur Wertunsforschung, vol. 29, Graz/Viena, Universal Edition, pp. 99-130.

NAVES, María del Carmen Bobes,

1992, *El Diálogo. Estudio pragmatico, linguistico y literario*, Madrid, Gredos.

PALLA, Maria José,

1999, «Le Carnaval, le Parvo et le monde à l'envers dans l'oeuvre de Gil Vicente», in *Carnival and the Carnavalesque: The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre*, Konrad Eisenbichler & Wim Hüsken (eds.), Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi [Ludus: Medieval and Early Renaissance Theatre and drama, 4], pp. 165-182.

PALLA, Maria José,

2002, «Le Silence est le bouclier de la sagesse: Le Diálogo da Ressurreição de Gil Vicente», in *Farce and farcical elements*, edited by Wim Hüsken & Konrad Schoell in conjunction with Leif Sondergaard, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, pp.143-167.

PAVIS, Patrice,

1980, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales.

PAVIS, Patrice

1996, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

- PICCHIO, Luciana Stegagno,  
1982, «Pour une typologie du théâtre portugais», in *La Méthode philologique: la prose et le théâtre*, vol.2, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PICOT, Émile et NYROP, Christophe,  
1968, *Nouveau Recueil de farces françaises des XVe et XVIe siècles*, Genève, Slatkine Reprints (d'après un volume unique appartenant à la Bibliothèque Royale de Copenhague).
- PORTER, Lambert C.,  
1959, «La Farce et la Sottie», in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXXV, pp. 89-1983.
- PORTER, Lambert C.,  
1960, *La Fatrasie et le Fatras, essai sur la poésie irrationnelle au Moyen Age*, Paris-Genève, Librairie Droz.
- PROVITERA, Carmelo,  
1911, *Le farse di Gil Vicente: contributo alla storia della drammatica portoghese e spagnuola*, Madrid, Tip. Dante Alighieri.
- RAMÓN, Francisco Ruiz,  
1983, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- REY-FLAUD, Bernardette,  
1984, *La Farce ou machine à rire: théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*, Genève, Librairie Droz.
- RÉVAH, Israel Salvator,  
1951, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, édition critique du premier 'Auto das Barças', Lisbonne, Institut Français au Portugal.
- RIBEIRO, Cristina Almeida, e MADUREIRA, Margarida,  
1997, *O Género do Texto Medieval*, Lisboa, Edições Cosmos.
- ROUSSE, Michel,  
1983, *Le théâtre des farces en France au Moyen Âge* (tese dactilografada – Rennes-II).
- SCHAEFER, Jean-Marie,  
1989, *Qu'est-ce un genre littéraire*, Paris, Seuil.
- SCHOELL, Konrad,  
1992, *La Farce au XVème siècle*, Tübingen, Günter Narr Verlag.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e,  
1983, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.
- TISSIER, André,  
1976, *La Farce en France de 1450 à 1550*, recueil de textes établis sur les originaux, présentés et annotés, Paris, Centre de documentation universitaire.
- TISSIER, André  
1981, *La Farce au Moyen Age de 1450 à 1550*, Paris, Centre de documentation universitaire.



TISSIER, André,

1984, *Farces du Moyen Age*, textes choisis et transcrits en français moderne par, Paris, Flammarion.

TISSIER, André,

1997-1999, *Farces françaises de la fin du Moyen Age. Transcription en français moderne*, Paris-Genève, Editions Honoré Champion, Slatkine Droz.

TOBAR, Maria Luisa,

1986, «Toda a comedia comienza en dolores. Notas en torno a la comedia de Gil Vicente», in *Nuovo Annali/Messina*, (4): 759-783.

VEINSTEIN, André,

1955, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário,

1999, *Razão e sentimento na comunicação musical*, Lisboa, Relógio d'Água.

ZIMIC, Stasislav,

1983, «La farce des Almocreves», in *Acta Neophilologica*, n° 16, Lyobliana, Eslovénia, pp. 13-23.

ZINK, Michel,

1992, *Littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF.